

Arte efímero y celebraciones del calendario litúrgico en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina): La puesta en escena de altares domésticos en las fiestas de San Santiago y Santa Ana

Ephemeral art and celebrations in the liturgical calendar in Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina): The mise-en-scene of domestic altars in San Santiago and Santa Ana's celebrations

MARÍA ALEJANDRA LANZA

Instituto de Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
male.lanza@gmail.com

MARIEL ALEJANDRA LÓPEZ

Investigadora del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas.
Instituto de Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
marielarqueologia@yahoo.com.ar

Recibido: 22 de septiembre de 2013

Aprobado: 5 de febrero de 2014

Resumen

En este trabajo indagamos sobre los *altares domésticos* que son montados en ocasión de las fiestas de San Santiago y Santa Ana en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina), concibiéndolos como *dispositivos de arte efímero*.

Estudiamos el modo en que diversas materialidades y visualidades son organizadas y montadas en el *altar doméstico* (en ocasiones otorgándoles una función novedosa o no prevista en su origen), así como manipuladas por los fieles en el transcurso de la jornada celebratoria para ser luego desmontadas, desarticuladas, desfuncionalizadas, desechadas y/o conservadas hasta un nuevo uso festivo.

Asimismo, analizamos las redes establecidas entre imágenes y actores sociales a partir de las esferas de la producción y uso de esos *altares* y los recorridos espaciales y prácticas performáticas previstos por el *dispositivo*.

Palabras Clave: dispositivos de arte efímero, altares domésticos, Fiestas de San Santiago y Santa Ana, Jujuy (Argentina).

Lanza, M.A. López, M.A. (2014): *Arte efímero y celebraciones del calendario litúrgico en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina): La puesta en escena de altares domésticos en las fiestas de San Santiago y Santa Ana. Arte, Individuo y Sociedad*, 26(3) 505-520

Abstract

The purpose of this paper is to investigate the *domestic altars* displayed during the festive events of *San Santiago* and *Santa Ana* in the *Quebrada de Humahuaca* (Jujuy, Argentina), considering them as an *ephemeral art dispositives*.

We will consider the way in which different materialities and visualities are put together, removed or redirected and displayed in the *domestic altar*, as well as how they are manipulated by the faithful during the course of the event to finally be dismantled, desarticulated, thrown away and/or kept for the next festive event.

Finally, we intend to analyze the networks established between the images and the social actors based on the particular production, the use of the *altars*, the use of space and the *performative* practices foreseen by the *dispositive*.

Key Words: ephemeral art dispositives; domestic altars, *San Santiago* and *Santa Ana*'s celebrations, *Jujuy* (Argentina).

Lanza, M.A. López, M.A. (2014): *Ephemeral art and celebrations in the liturgical calendar in Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina): The mise-en-scene of domestic altars in San Santiago and Santa Ana's celebrations. Arte, Individuo y Sociedad*, 26(3) 505-520

Sumario: 1. Introducción, 2. Metodología, 3. Arte efímero, 4. Ocasiones festivas: San Santiago y Santa Ana 5. Altares domésticos como dispositivos de arte efímero, 6. Trayectos y prácticas festivas, 7. Trayectos y prácticas festiva, 8. Agradecimientos. Referencias.

1. Introducción

La fiesta y la puesta en escena de manifestaciones artísticas efímeras destinadas a engalanar espacios y enmascarar el tiempo ordinario fueron prácticas frecuentes del mundo prehispánico. Garcilaso de la Vega (en García Valdés, 2007), por ejemplo, menciona la producción y uso de arcos floridos en las festividades en ocasión de las entradas del Inca Huiracocha en sus territorios y en las ceremonias realizadas en ocasión de la muerte del Inca.

Sobre esa ritualidad andina se asentó la fastuosidad festiva del nuevo orden colonial en su doble vertiente política y religiosa. En efecto, las manifestaciones de *arte efímero* montadas en las celebraciones de la Colonia (adornos florares, arcos, escenografías, entre otros) constituyen visualidades inscriptas en un terreno de significación signado por disputas y negociaciones de diversa índole. De este modo las fiestas coloniales constituyeron ocasiones en las que visualidades y materialidades fueron objeto de diversas estrategias como, por ejemplo, estrategias de dominación e imposición del culto católico y/o del orden colonial, estrategias de resistencia y persistencia de prácticas prehispánicas, estrategias de apropiación de elementos andinos y europeos y configuración de una nueva semántica, estrategias de comunicación de carácter teatral, entre las principales. En este sentido, en el mundo hispanoamericano la fiesta cumplió, simultáneamente, la función de afirmar la identidad de la comunidad transmitiendo y manteniendo viva la tradición indígena y la función de definir una nueva y naciente identidad de estos pueblos en la desestructuración del antiguo mundo (García Valdés, 2007).

En el Jujuy contemporáneo opera un calendario festivo que responde a ese largo proceso de disputa y configuración de identidades, ritualidades y complejos simbólicos, en el que tuvo lugar la superposición del calendario litúrgico del mundo

católico sobre el calendario productivo del mundo andino. Efectivamente, en el transcurso de la conquista, colonización y evangelización, la Iglesia católica ha generado diversas políticas de imposición de su corpus de creencias en América y, en este proceso, la hagiografía cristiana y sus respectivas representaciones no se han trasplantado o asimilado sin más en el mundo americano.

El mundo andino ha seleccionado algunos santos y los ha convertido en patronos de animales, destacando y recortando ciertos aspectos iconográficos en función del calendario preexistente y propio, vinculado a lo productivo y simbólico. De este modo, y siguiendo a Bugallo (2010), la selección, apropiación y reelaboración de imágenes católicas posibilitó la reactualización del pasado indígena y de su cosmovisión. Por ello, en este nuevo contexto, los santos católicos comenzaron a participar en la propiciación de la fecundidad del ganado, transformándose en sus protectores.

Así, San Marcos pasó a ser el santo patrón de las vacas, San Antonio el de las llamas, San Juan el de las ovejas, San Santiago el de los caballos, San Roque el de los perros, San Bartolo el de las cabras y San Ramón el de los burros. Por extensión a esta nueva semántica de los santos católicos en el contexto andino, Santa Ana se transformó en la protectora de las hilanderas y tejedoras, artesanas valiosas durante el incanato en la región. Las fiestas de San Santiago y Santa Ana que aquí analizamos se ubican próximas en el calendario festivo jujeño (25 de julio y 26 de julio respectivamente) y están ubicadas en el invierno, época en que se prepara el siguiente año productivo (Bugallo, 2010).

Esta superposición de calendarios ha producido prácticas novedosas y ambiguas en torno a las imágenes (cuarteadas, baile de suris, danza del torito, atuendos andinos para la imagería de los santos, festejos de cumpleaños a los santos) que, además, están en constante cambio. De allí que el investigador deba poner en juego nuevas categorías de análisis.

En este trabajo presentamos los modos en que materialidades de diversa durabilidad y función son seleccionadas y conjugadas por los participantes de las celebraciones a San Santiago y Santa Ana en la Quebrada de Humahuaca, a fin de conformar *altares domésticos* que se constituyen como núcleo de las secuencias rituales y festivas. Asimismo, describimos los modos en que la puesta en escena (uso y circulación de las materialidades del *altar*) configura prácticas performáticas y trayectos o tránsitos de objetos. Para todo ello, ensayamos una nueva definición de *arte efímero*, entendiéndolo como un *dispositivo*.

2. Metodología

Para abordar este nuevo objeto de estudio proponemos un enfoque transdisciplinar (en el sentido de López et al., 2011), que conjuga herramientas de Teoría e Historia del Arte, Antropología y Arqueología y nos permite construir una nueva definición de *arte efímero* (Lanza: en prensa) a fin de analizar las particularidades de nuestro caso de estudio.

Dicha definición surge de la exhaustiva revisión y análisis bibliográfico de estudios que refieren a dicha categoría en el contexto español e hispanoamericano¹, del estudio de fuentes alojadas en distintos reservorios (Colegio del Salvador en Buenos Aires²,

Archivo de la Prelatura de Humahuaca, Archivo General de la Nación Argentina, Fondo Nacional de las Artes) y de la obtención y análisis de registros etnográficos propios en la Quebrada de Humahuaca.

En el trabajo de campo utilizamos, entre las principales herramientas, la observación participante y la entrevista antropológica. Para el caso de San Santiago observamos y participamos en los siguientes eventos: Novena y fiesta en casa de la familia de M³ en la ciudad de Humahuaca, Misa en la Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria y San Antonio de Humahuaca y procesión alrededor de la plaza, Fiesta en oratorio familiar rural de San Roque, Calete y Fiesta y doma en finca de Ticaguayoc. Para el caso de Santa Ana observamos y participamos en los siguientes eventos: Feria/Fiesta en oratorio de la familia Ramos en la Banda, Humahuaca y Feria/Fiesta en el atrio de la Iglesia de Tilcara.

3. Arte efímero

El *arte efímero* como categoría del arte contemporáneo surge a mediados del siglo XX como un modo de cuestionar y poner en tensión prácticas y concepciones propias del mundo capitalista. Las principales problemáticas refieren a la transformación del arte en mercancía y del espectador en consumidor. En consonancia con ellas, las multifacéticas propuestas artísticas (“arte conceptual”, “performance”, “instalación”, entre otras) apuntaron a que la “obra de arte” perdiera su valor de objeto mercantil (auténtico, original, poseedor de un aura, avalado por la firma de autor) y se convirtiera en un evento o en una idea (efímero, intangible, irrepetible) en el/la cual el espectador se viera implicado como participante activo (a partir de su corporalidad, de su experiencia sensorial o de su activa reflexión). De este modo, los límites entre “arte” y realidad se tensaron (promoviendo el vínculo entre arte y vida) y el concepto de “arte” se vio se expandió: los objetos de la vida cotidiana se descontextualizaron e ingresaron al museo, las “obras de arte” abandonaron las paredes del museo conformando “instalaciones” que involucraron al cuerpo del espectador (convertido en participante), el objeto artístico se “desmaterializó” convirtiéndose “idea” y el “arte” salió a la calle o a la naturaleza configurándose como “arte de acción” creando experiencias efímeras e irrepetibles, entre muchas otras propuestas⁴.

En las últimas décadas la categoría *arte efímero* también ha sido utilizada para abordar manifestaciones artísticas que, con carácter perecedero o fugaz y por fuera del circuito de la “institución arte”, fueron montadas en distintas ocasiones festivas históricas (entradas de reyes a ciudades, celebraciones religiosas, por ejemplo)⁵. “Desde la perspectiva de la Historia del Arte, el *arte efímero* vinculado a la fiesta ha sido definido preferentemente partiendo de la caracterización de la materialidad y estableciendo así categorías dicotómicas como perecedero/duradero, pobre/noble, ficticio/real”⁶ (Lanza: en prensa). En otras palabras, se ha solido definir al *arte efímero* de las fiestas como aquél que es producido con carácter fugaz o provisional (creado con exclusividad para la ocasión festiva y desechado a su término), como aquél que es producido con materiales de poco costo o perecederos que transforman ficticiamente ese carácter aparentando ser materiales lujosos e imperecederos (por ejemplo, un arco construido con cartón simula ser de mármol) o, como aquél que es producido y montado para contribuir a crear un tiempo extraordinario o festivo y un

espacio ficticio (es decir, tiempos y espacios diferenciados de la realidad cotidiana de los ciudadanos participantes de la fiesta).

En este artículo (y siguiendo lo desarrollado en Lanza: en prensa), definimos el carácter efímero de las manifestaciones montadas en eventos festivos no sólo por la función con la que éstas hayan sido concebidas (para perecer luego de la fiesta), o por el carácter de su materialidad (materiales simples que aparentan lujos) sino también por el uso estético (previsto en su origen) y/o utilización estética (novedosa o no prevista en su origen) que a las mismas se les practica dentro del acontecimiento festivo, en tanto su potencialidad para conformar composiciones performáticas efímeras (en tanto “hacen marcas” en el espacio y en el tiempo gracias a la performatividad de cada práctica implicada en el uso de cada manifestación artística). Concretamente, hacemos referencia a los elementos o productos (artísticos o no), que ocultan, muestran y/o transforman el cuerpo del actor social-participante (máscaras, atuendos, disfraces, entre otros), que se portan sobre o acompañan a la imaginería que se ubica en *altares* y/o recorre en procesión las calles (vestuario, flores, velas, alimentos, entre otros), que sirven como soporte de transporte de las imágenes (urnas, andas, palios, entre otros), que definen la sacralidad política o religiosa del espacio festivo (arquitecturas, escenografías, arcos de diversos materiales: flores naturales o artificiales, verduras, entre otros) y/o que se ubican en el espacio, lo califican y estetizan (banderas, estandartes, flores, cruces, fuegos artificiales, perfumes, sonidos, entre otros).

Estos variados elementos utilizados en el transcurso de las fiestas de la liturgia católica observadas en nuestra región de estudios están destinados a sacralizar y exaltar el espacio y el tiempo mundanos. Al ser puestos en escena, generan diversas prácticas (rituales, ceremoniales, protocolares, políticas, estéticas, artísticas, entre otras), cuya performatividad (en tanto desarrollo espacial y temporal) es la responsable de conformar una variedad de composiciones efímeras. Algunas de esas prácticas vinculadas a la producción, uso y/o circulación de *arte efímero* son: construir/erigir un arco con materiales perecederos o semiperecederos, decorar una urna o una imagen, instalar un circuito espacial para desarrollar una procesión, procesionar, portar un estandarte o una bandera, llevar en andas una urna o imagen, sahumar las imágenes de santos, tirar fuegos artificiales, iluminar las imágenes, realizar ofrendas a las imágenes, hacerse “pisar” por una imagen, entre muchas otras.

Ahora bien, el desarrollo performático de la práctica implica/compromete estrategias y configuración de espacios y tiempos “virtuales” o efímeros. Si bien estas dos categorías o variables de análisis, espacio y tiempo, operan de manera conjunta, es posible distinguirlas a través de la determinación de distintos estados. Por ejemplo, en cuanto a la variable espacial, lo efímero puede tener que ver con determinados recorridos, desplazamientos o variaciones lumínicas que visibilizan los espacios, jerarquizándolos o creando hitos, o los enmascaran. En cuanto a la variable temporal, lo efímero puede expresarse en la ralentización o rapidez del paso, configurando tiempos extraordinarios, los de la fiesta.

La compleja red que se establece entre las expresiones materiales (perecederas o no), el corpus de saberes y técnicas de producción y las diversas prácticas (y su performatividad) desarrolladas en la puesta en escena festiva merece ser entendida como un *dispositivo* ya que todos estos componentes se organizan/disponen en

función de una producción de sentido (en el sentido de Verón, en Traversa, 2001) y se orientan a persuadir, conmover, deleitar, comunicar a los fieles o participantes (en el sentido de González, 2001). En términos de Agamben (2011 [2005]), entre los “seres vivientes” y los *dispositivos* se ubican los “sujetos” desarrollando “procesos de subjetivación”, es decir, asumiendo roles. Así, las prácticas que acompañan la producción y la puesta en escena o circulación de *arte efímero* establecen relaciones particulares no sólo con su productor sino también, con quienes observan, manipulan o portan elementos de *arte efímero* durante el transcurso o la puesta en escena de una celebración. En este sentido, y para algunos autores, los *dispositivos* estructuran relaciones de poder (ver por ejemplo Foucault en Agamben, 2011 [2005]), por lo que el estudio de las fiestas generalmente permite observar los conflictos (principalmente étnicos y de clase) presentes en la constitución de las sociedades nacionales de los países de raigambre andina (Abercrombie, 1992) y “los mecanismos de poder entre diferentes sectores de intereses, que intentan legitimarse y controlar los distintos sentidos que los actores dan e imprimen a las celebraciones” (Podjajcer y Mennelli, 2009: 71).

4. Ocasiones festivas: San Santiago y Santa Ana

Al hablar de fiestas de la liturgia católica, en este trabajo nos referimos “...al aspecto integral de las mismas, al total constitutivo, comenzando con sus orígenes remotos o más cercanos, describiéndolas e incluyendo detalles de las danzas, juegos, manifestaciones de arte, alimentos, entre otros aspectos que se hacen presentes en ese momento de la reunión....[Por ello constituyen]...un marco ideal para visualizar la actividad grupal ya que consideramos que ellas son lugar de encuentro en donde se manifiestan todas las esferas: sociales, económicas, políticas y simbólicas o religiosas, y es en estos contextos donde se hace posible reafirmar la identidad” (López et al., 2010: 223).

Tanto en la fiesta de San Santiago como en la de Santa Ana, la jornada celebratoria incluye una secuencia de escenas que se desarrollan en torno a distintos *dispositivos de arte efímero* (*altares* y escenarios de juegos, feria, doma de caballos, según el caso) diseñados y montados especialmente para la ocasión por los fieles. Mientras que Santa Ana se celebra con una misa, una procesión y una feria/fiesta de miniaturas que es de carácter más público, ya que incluye publicidad en las calles y en los medios de comunicación radial; San Santiago se celebra de manera más privada, mediante el rezo de la novena en la casa del propietario de la imagen a la cual se asiste mediante invitación, o de modo semipúblico (Ticaguayoc), luego se desarrolla una misa en la Iglesia, una procesión en la plaza y finalmente una fiesta en los hogares que incluye música, comida y juegos.

Entre los *dispositivos de arte efímero* observados, se destacan los infaltables *altares* montados en casas o en oratorios familiares ya que se constituyen como núcleo de la trama y prácticas festivas (religiosas y estéticas) en tanto contienen y destacan a la urna con imágenes de santos como objeto cultural principal. Los actuales propietarios de las urnas (heredadas de los ancestros) son quienes además de encargarse de componer el *altar*, garantizan su efectividad, administran los tiempos festivos marcando los ritmos de las escenas en torno a él y asumen roles de dirección de la performance

ritual. Es decir que, la estructura familiar de las fiestas colabora en la reproducción del rito (que a su vez sufre actualizaciones o reelaboraciones) dado que heredar las urnas exige continuar tradiciones festivas según mandatos y responsabilidades familiares. De esta forma, ser propietario y usuario de la urna (creada por artesanos que permanecen en el anonimato) implica activar “*procedimientos de la creatividad cotidiana*” (en términos de Certeau, 2000: 34) para montar el *altar*, que incluyen el cruce de diversas técnicas, saberes y decisiones estéticas.

5. Altares domésticos como dispositivos de arte efímero

Materialidades de diversa durabilidad (perecederos, semiperecederos o imperecederos) se reúnen conformando una puesta en escena efímera. En efecto, a objetos de diferentes procedencias se les otorga una nueva función (diferente del uso original que les fuera previsto en su creación) para integrar el *altar* en este evento festivo⁷. Así, una mesa de uso doméstico tiene la posibilidad de “engalanarse” y funcionar en el ritual como sostén de todos los demás elementos del *dispositivo*: litúrgicos (velas), culturales (imágenes de santos y vírgenes, retablos y crucifijos), ofrendas (mantiles o estandartes confeccionados por las familias) y decorativos (flores, tules, papel crepé), que se reúnen materializando una multiplicidad de significados. Al término de la fiesta, los *altares* son desmontados y sus elementos pueden ser desechados, pueden volver a su función primigenia o pueden ser conservados hasta su siguiente puesta en escena.



Figura 1. *Altar* en la casa de M. en Humahuaca montado en ocasión de la Fiesta de San Santiago. Julio de 2012

La instalación en el espacio de elementos del *dispositivo de arte efímero* permite la estetización y sacralización de lugares cotidianos o domésticos gracias al montaje de esta y otra decoración efímera, configurando así una nueva semántica. De esta manera, el garaje de una casa particular en el centro de Humahuaca (la casa de M.) o un segmento de una finca en las afueras de Humahuaca (Ticaguayoc) se convierten en ambientes propicios para la celebración en tanto se los “viste de fiesta”. En este último caso, la instalación al aire libre de un marco desmontable (con flores naturales y artificiales) sostenido por dos custodios “marca el espacio” connotando ese ámbito como sagrado y privilegiado del ritual.



Figura 2. *Altar* montado al aire libre en la finca de Ticaguayoc en ocasión de la Fiesta de San Santiago. Enfrente se instala el *dispositivo* destinado a la doma de caballos en honor al santo. Julio de 2012.

Entre los procedimientos y recursos estéticos implicados en el montaje de los *altares* destacamos: la instalación de arcos y marcos semireutilizables que exaltan y definen el espacio sagrado; el emplazamiento de una mesa que contiene al *altar* y activa la circulación de los participantes en torno a él; la disposición de urnas jerarquizadas por su decoración y ubicadas sobre andas que invitan a proyectar la escena futura de procesión; la presencia de elementos que comparten protagonismo con la urna principal, tales como: cuartos de chivo y cordero colgando sobre andas de la urna de San Santiago en San Roque, otras urnas con imágenes de otros santos (Ticaguayoc); la incorporación de elementos “escoltas” de la urna principal, tales como: floreros, imagerie, crucifijos, retablos, sahumerios, libros de catequesis y banderas; el refuerzo del motivo iconográfico del santo repitiéndose en manteles o estandartes; la acumulación de objetos dentro de las urnas tales como: rosarios puestos a modo de “collares” de los santos, flores, estampitas, semillas, algodones y juguetes de cotillón y la selección de una paleta de color para decorar.



Figura 3. *Altar* montado al aire libre en la finca de Ticaguayoc en ocasión de la Fiesta de San Santiago.

6. Trayectos y prácticas festivas

El culto a los santos e imágenes requiere que el *altar doméstico*, en tanto *dispositivo de arte efímero*, garantice la posibilidad de movilidad/manipulación de los elementos allí articulados y de instalación de circuitos de tránsito de objetos y actores. De este modo, escena, escenario y escenografía cambian a partir de la interacción de los participantes con el *dispositivo*. Así, por ejemplo, se organiza la circulación de los participantes en torno a él para sahumar, iluminar y besar las imágenes allí inscriptas o se prevee que las urnas puedan circular conformando trayectos: del ambiente en que las ubica el propietario en su vida diaria al *altar* montado para la fiesta, o de allí al altar eclesiástico para pasarles misa, o al ámbito público de la plaza para procesionar y, finalmente, regresar al *altar doméstico* para festejar.

Entonces, las materialidades inscriptas en el *altar* comprometen comportamientos o implican una dimensión performática (en términos de Prieto Stambaugh 2005), ya que son producto de acciones creadoras e interactúan con quienes los usan o contemplan. Si bien la estructura de las prácticas performáticas de las celebraciones es pautada por la memoria y tradición, existe cierta flexibilidad e influencia del azar y, en cierta medida, su desarrollo requiere de la participación de todos. En este sentido, la fiesta puede ser entendida como arte o como juego en tanto hacer comunicativo que “no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego”

(Gadamer, 1997: 69), que nos invita a demorarnos, a ser creativos y que requiere la obediencia a ciertas reglas y por ello cierta repetición. Así, la procesión constituye una performance infaltable que requiere que los elementos del *altar* abandonen su rol estático para ser manipulados por los participantes: sahumerios, rezos, bandas musicales apelan a la sensorialidad de los fieles mientras las familias portadoras de urnas se enfilan detrás de un estandarte que las identifica y establece hitos visuales en el circuito.



Figura 4. Urna con imagen de San Santiago en andas en la procesión con motivo de la fiesta de Santa Ana, La Banda (Humahuaca). Julio de 2012.

Para el caso de la fiesta de San Santiago encontramos mayor variabilidad de prácticas performáticas vinculadas a lo propiciatorio. Las mismas incluyen la doma de caballos frente a la imagen del santo (Ticaguayoc), el festejo del cumpleaños de Santiago con papel picado y cantos (casa de M., Humahuaca) y la realización de una cuarteada frente al arco de molle ubicado a la entrada al oratorio familiar (San Roque).

Para el caso de la fiesta de Santa Ana aparecen dentro de estos *altares*, o en paralelo a ellos, miniaturas con las cuales se asocian prácticas propiciatorias que se vinculan con la supervivencia y reelaboración de prácticas andinas. Esto es especialmente así en el caso del día de la fiesta de Santa Ana, cuando se lleva a cabo una feria de miniaturas “vinculadas a aspectos rituales de fertilidad o a ciclos vitales” (López, 2012: 219).

7. Trayectos y prácticas festivas

En las celebraciones analizadas pudimos observar la convivencia y yuxtaposición de dos estéticas que aquí llamaremos *estética católica* y *estética de los fieles*. La primera se expresa en las representaciones canónicas y más o menos estables en torno

a los santos contenidos en las urnas e implica un conjunto de prácticas reguladas, administradas y admitidas por la normativa católica. La segunda es la activada en cada ocasión festiva y tiene su expresión en el montaje y puesta en escena de *altares domésticos* que se acompaña de prácticas que suelen fundarse en lo visual y que también se vuelven rituales.

La convivencia de ambas estéticas se expresa en, por ejemplo, la práctica de decorar la urna y/o una imagen de un santo con elementos tradicionalmente de uso católico (flores naturales o artificiales, ex votos, estampitas, rosarios) y con elementos de uso andino (textiles andinos, semillas, algodón). En este último caso, se trata de una práctica, más ligada a la *estética de los fieles* que es admitida por la liturgia católica. La *estética de los fieles* opera entonces articulando elementos (artísticos o no, efímeros o no), saberes, tradiciones, decisiones e intenciones estéticas y configurando diversos *dispositivos de arte efímero* que son puestos en escena en la celebración en honor al santo y luego desmontados.

De este modo, la *estética católica* se actualiza y reformula constantemente a través de distintos mecanismos. El “control de las imágenes” es uno de ellos y tiene sitio preferentemente el día en que las urnas transitan el ámbito eclesiástico dejando el *altar*. En efecto, la homilía suele activar un discurso que pretende orientar (“ajustar”) la lectura de las imágenes. Por ejemplo, el día 25 de julio de 2012 en ocasión de escuchar la homilía de la celebración de San Santiago en la Catedral de Humahuaca, fue posible advertir la tensión existente entre las numerosas imágenes de San Santiago Matamoros dispuestas en el altar de la iglesia y la palabra del sacerdote. Mientras las imágenes muestran claramente a un santo pisando con su caballo a un moro, las palabras del eclesiástico recomiendan “No pisar la cabeza de los otros”.

Por fuera de la iglesia, estos mecanismos de control de la *estética católica* y de las imágenes operan de manera distinta y son, en general, mucho más laxos. Por ejemplo, en La Banda de Humahuaca, periferia de la ciudad, la celebración a Santa Ana transcurre en un oratorio familiar aunque abierto a todo público (Flia. Ramos). Allí acude, a veces, un representante de la iglesia (en este caso observamos la presencia de un sacerdote) para oficiar misa o conducir la procesión en honor a la santa. No obstante ello, el resto de la celebración lo conduce la propia familia quien, además, como propietaria de las imágenes, regula todo lo vinculado a ellas (por ejemplo si se trasladarán o no a la iglesia catedral) y coordina la feria de las miniaturas en honor a la santa. En otro caso, en el oratorio de San Roque, es el líder de la comunidad quien oficia una celebración delante del *altar* montado para la fiesta de San Santiago. Allí también se verifica un control *católico* laxo en torno a las imágenes y urnas que las contienen, así como con respecto a la cuarteada, que también se lleva a cabo frente a San Santiago y luego de la celebración.

A pesar del control laxo recién mencionado, la Iglesia y la Patria están presentes en cada *altar* como *dispositivo de arte efímero* visibilizando, de este modo, “instituciones oficiales” en el ámbito de lo privado. La visibilización se da a través de, por ejemplo, la presencia de los colores papales (amarillo y blanco) y de la bandera argentina (celeste y blanco) en diferentes soportes (papel crepé, globos, bandera, guirnaldas, papel picado, mantelería y recuerdos) que se adaptan a cada contexto en el que se instalan.

El control de esta *estética católica* y las distintas prácticas mencionadas se inscriben dentro de la tensión de larga data entre la imagen como representación de un prototipo celeste y la imagen como presencia viva, que activa diversas prácticas devocionales. Muchas de estas prácticas en torno a las imágenes de santos están vinculadas con lo sensorial: se los toca, se les habla, se les pide, se les canta, se los sahuma, se los decora y permiten establecer vínculos de familiaridad con ellos cuando, por ejemplo, se le canta el feliz cumpleaños y se le tira papel picado a Santiago, como si éste fuera un integrante más de la familia. En cambio, cuando se le ofrece una fiesta (comida, bebida) o se le deja “pisar” a Santiago la cabeza de un fiel, se establecen vínculos más ligados tanto a la idea de reciprocidad andina, como a la gracia divina (Gramajo, 1991), ya que a cambio de ello se recibe protección o sanidad. Algo similar puede decirse con respecto a la función propiciatoria de las fiestas, tal como ocurre con el caso de las cuarteadas y las comidas y bebidas ofrecidas luego del festejo de San Santiago, o como ocurre con el caso de la feria de las miniaturas y comidas y bebidas ofrecidas al término de la celebración en honor a Santa Ana, ya que todo ello contribuye con la reproducción de los recursos con los cuales se continuará el ciclo reproductivo andino.

Por todo lo aquí expuesto, es posible afirmar que los *dispositivos de arte efímero* tornan “eficaz” el rito, en tanto son garantes de la escenificación requerida para la teatralidad de las prácticas devocionales que incluyen una *estética católica* y una *estética de los fieles* superpuestas.

8. Agradecimientos

Al Fondo Nacional de las Artes por la Beca Grupal otorgada en el año 2012 para el desarrollo del proyecto “Arte efímero en la fiesta de San Santiago y Santa Ana en la Quebrada de Humahuaca, Jujuy” y a la Lic. Valentina García (UNJu), quien fue nuestra informante principal durante los trabajos de campo en Humahuaca.

Referencias

- Abercrombie, T. (1992). “La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica. Música y Danzas en los Andes”. *Revista Andina* (Nº 2), pp. 279-352.
- Agamben, G. (2011) [2005]. “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica*, año 26 (Nº 73), pp. 249-264.
- Bonet Correa, A. (1990). *Fiesta, poder y arquitectura: Aproximaciones al Barroco español*. Madrid: Akal.
- Bugallo, L. (2010). “La estética de la crianza. Los santos protectores del ganado en la Puna de Jujuy”. Bovisio, M. A. y M. Penhos (Coords.). *Arte Indígena. Categorías, Prácticas, Objetos* (pp. 85-102). Córdoba: Encuentro Grupo Editor y Editorial Brujas.
- Certeau, M. de (2000). *La invención de lo cotidiano. V. I Artes del Hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

- Cuesta Hernández, L.J. (2008). “México insigne honras celebro a su rey: algunas precisiones sobre el ceremonial fúnebre de la dinastía de los Austrias en la Nueva España”. *Revista Vía Spiritus* (N° 15), pp. 111-136.
- Cruz de Amenábar, I. (1995). *La fiesta. Metamorfosis de lo cotidiano*. Chile: Pontificia Universidad Católica.
- Cruz de Amenábar, I. (1997). “Arte festivo barroco: un legado duradero”. *Laboratorio de Arte* (N° 10), pp. 211-231.
- Fajardo Fajardo, C. (2010). “El arte en la cultura del mercado”. *Revista Cátedra de Artes. Revista de Artes Visuales, Música y Teatro* (N° 10).
- Gadamer, H. G. (1997). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- García Valdés, C.C. (2007). “Fiesta y poder en los virreinos americanos”. *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro internacional sobre barroco* (pp. 253-259). La Paz: Unión Latina-GRISO.
- Gisbert, T. (1996). “El control de lo imaginario: Teatralización de la fiesta”. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina* (pp. 237-256). La Paz: Plural Editores.
- Gisbert, T. (2007). “La fiesta en el tiempo”. *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro internacional sobre barroco* (pp. 35-50). La Paz: Unión Latina-GRISO.
- Goldberg, R. (1996). *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.
- González, R. (2001). “Los retablos barrocos y la retórica cristiana”. *Actas III Congreso Internacional de Barroco Americano* (pp. 570-587). Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Gramajo, A. (1991). “Las devociones marianas en el antiguo Tucumán”. *Teología*. Tomo XXVIII (N° 57), pp. 38-48.
- Gutiérrez, R. (coord.). (1995). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra.
- Hernández, P (Js). (1913). *Misiones del Paraguay. Organización social de las doctrinas Guaraníes de la Compañía de Jesús*. Vol I. Barcelona: Gustavo Gili Editor.
- Hernández-Navarro, M. A. (2012). “Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial”. *Revista Creatividad y Sociedad* (N° 19).
- Lanza, M. A. (en prensa). “Arte efímero y puesta en escena en celebraciones religiosas y jurídico-políticas del Jujuy colonial: Una propuesta teórico-metodológica para su estudio”. *Revista Cátedra de Artes* (N° 13).
- Lippard, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Llamas Márquez, M.A. (2002). “El Monumento Eucarístico de Jueves Santo de la Catedral de Córdoba. Arte y liturgia”. *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 13 (N° 26), pp. 309-332.
- López, M. (2012). “Miniaturas andinas como correlatos materiales del bienestar, la fertilidad y la abundancia. Jujuy, antes y después de la Colonia Temprana”. *Estudios Avanzados* (N° 18), pp. 47-74.

- López, M.; V. Acevedo y C. Mancini. (2010). "Miniaturas en la Fiesta/Feria de Santa Ana (Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina)". E. Cruz (Ed.), *Carnavales Fiestas y Ferias en el mundo andino de la Argentina* (pp. 219-242). Salta y Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- López, M.; C. Mancini y G. Natch. (2011). "El 'Castillo de Senta' y la frontera. Continuidades y discontinuidades en el espacio, en el tiempo y entre disciplinas". *Memoria Americana* (N° 19), pp. 149-171.
- Lozano, P (Js). (1941) [1733]. *Descripción corográfica del Gran Chaco Gualamba*. Tucumán: Universidad Nacional del Tucumán (N° 288).
- Marchán Fiz, S. (2000). "¿Es esto una obra de arte? (La realización artística de una idea estética kantiana por un desconocido Mr. Mutt)". *Endoxa: Series Filosóficas* (N° 12), 2, pp. 857-883.
- Melendi, M. A. (2012). "Entre lo sagrado y lo profano. Sacrificio, devoción y profanación en el arte de final de siglo XX". Baldasarre, M. I. y Dolinko, S. (Eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (pp. 527-555). Buenos Aires: CAIA-Untref.
- Mínguez, V. (1997). *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- Mínguez, V. (2009). "Imágenes jeroglíficas para un imperio en fiesta". *Revista Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Vol. XXX (N° 119), verano 2009, pp. 81-112.
- Morales Folguera, J.M. (1991). *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, DL.
- Munilla Lacasa, L. (1998). "El arte en las fiestas: Carlos Zucchi y el arte efímero festivo". Aliata, F; Munilla Lacasa, L. (comp.). *Carlos Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata* (pp. 85-90). Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura, Eudeba.
- Podjajcer, A. y Y. Mennelli (2009). "'La mamita y Pachamama' en las performances de carnaval y la fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria en Puno y en Humahuaca". *Cuadernos FHyCS-UNJu* (N° 36), pp. 69-92.
- Prieto Stambaugh, A. (2005). "Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico". *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral* (N°1), Nov. 2005 (pp. 52-61). México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, CONACULTA.
- Ramos Sosa, R. (1992). *Arte festivo en Lima Virreinal (s.XVI-XVII)*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Salvador, J. (2001). *Efímeras Efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII- XIX*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Taylor, D. y Marcela A. Fuentes (edits.). (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.
- Traversa, O. (2001). "Aproximaciones a la noción de dispositivo". *Signo y seña* (N°12).

Notas

1. Entre algunos de los autores que reflexionan sobre el concepto de *arte efímero* destacamos los siguientes: Bonet Correa (1990) y Mínguez (1997) para el caso español; Mínguez (2009), Morales Folguera (1991) y Cuesta Hernández (2008) para Nueva España; Ramos Sosa (1992) para Lima; Gisbert (1996, 2007) para Andes; Cruz de Amenábar (1995, 1997) para Chile. Si bien Munilla Lacasa (1998) se ha ocupado del arte efímero en el período independentista (Fiestas Mayas), sus reflexiones fueron valiosas en el presente estudio.
2. Un interesante ejemplo de ello es la obra de Hernández (1913) en donde se describen las principales fiestas de la liturgia católica impuestas en los pueblos de indios: la Fiesta de todos los Santos, Corpus Christi y Semana Santa. En lo que respecta a la Quebrada de Humahuaca la publicación más ilustrativa es la del Padre Lozano Js. (1733) donde narra las partidas que se hacían desde Humahuaca y Uquía hacia el “Chaco” salteño y los “tratados” de paz que los jesuitas tuvieron que realizar con los caciques o curacas principales para poder evangelizar a las comunidades que habitaban nuestra región de estudios.
3. Por cuestiones de confidencialidad utilizamos las iniciales de los nombres de la mayoría de nuestros informantes.
4. Este párrafo rescata algunos hitos del proceso de “desmaterialización del arte” (Lippard: 2004) inaugurado por los “ready-made” de Duchamp (Marchán Fiz: 2000) y desarrollado, profundizado y consolidado durante el siglo XX. Para ahondar en las problemáticas del concepto “arte” en el siglo pasado y las respectivas perspectivas historiográficas (Berman, Buchloh, Colpitt, Danto, Krauss, Lippard, Marchan Fiz, Mitchell, entre los principales) ver Hernández-Navarro (2012), “Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial”. Dicho proceso de “desmaterialización del arte” continúa en nuestro siglo con otras modalidades de *arte efímero* vinculadas, principalmente, a los medios de comunicación masivos en la era de la globalización (ver Fajardo Fajardo (2011), “El arte en la cultura del mercado”).
5. Asimismo, la categoría “performance” surgida en el campo artístico en el siglo pasado -irrumpiendo de la mano de los movimientos futurista, surrealista, dadaísta, entre otros, y “aceptada como medio de expresión artística con derecho propio en la década de 1970” (Goldberg, 1996: 7)-, también ha servido como herramienta metodológica para el análisis de las fiestas. La “performance” (fruto de la experimentación por parte de los artistas que se manifestaron contra de las convenciones artísticas) constituyó un punto de encuentro entre distintas artes (que, apelando a distintos efectos sensoriales ubicaron al cuerpo en el centro de sus acciones) y un modo de vincular el arte a la vida cotidiana. Para Goldberg (1996), la única definición que la categoría “performance” le cabría es la de “arte vivo hecho por artistas. Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance” (Goldberg, 1996: 9). Ahora bien, en las últimas décadas ocurre una proliferación del término “performance” y cierta ambigüedad en torno a su uso. Taylor y Fuentes (2011) señalan que “las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo” (Taylor y Fuentes, 2011: 11). De este modo, el término “performance” se traslada desde el campo artístico y experimental al campo

teórico para constituirse como herramienta de análisis de la esfera política, del ámbito del negocio, de las prácticas rituales, de las prácticas corporales, de dramas sociales, entre otras (ver Taylor y Fuentes (2011), *Estudios avanzados de performance*). En cuanto al tema que en este artículo nos convoca, destacamos que los autores recién mencionados afirman que “*performance* podrá ser un término reciente, pero muchas de las prácticas que asociamos con la palabra han existido siempre en América” (Taylor y Fuentes, 2011: 18) y ejemplifican: “El fraile Motolinia, uno de los primeros doce franciscanos en llegar a América en el siglo XVI, describe una celebración de la fiesta del Cuerpo y la Sangre de Cristo [Corpus Christi] en 1538 durante la cual participantes nativos de Tlaxcala elaboraron plataformas ‘todas de oro y plumas’ así como montañas y bosque poblados de animales tanto vivos como artificiales que eran ‘algo maravilloso para ver’ y a través de los cuales los espectadores/participantes caminaban para obtener un efecto ‘natural’ (...)” (Taylor y Fuentes, 2011: 18).

6. De esta conceptualización que toma como eje la materialidad para definir el *arte efímero* de las fiestas, derivaron estudios centrados preferentemente en la esfera de la producción del arte efímero, que analizan los engranajes de la cadena constructiva-operativa, es decir, los materiales, las técnicas y disciplinas (“arquitectura efímera”, “escultura efímera”), los contratos establecidos entre comitentes, gremios, academias y artistas; y las Ordenanzas de Fiestas (Bonet Correa, 1990 y Llamas Márquez, 2002 para España; Gutiérrez, 1995 para América; Salvador, 2001 para Venezuela; entre otros). Para ampliar el recorrido historiográfico de la categoría *arte efímero* ver Lanza (en prensa), “Arte efímero y puesta en escena en celebraciones religiosas y jurídico-políticas del Jujuy colonial: Una propuesta teórica-metodológica para su estudio”.
7. Los procedimientos creativos (de los fieles) que son motivados por la utilización o consumo de los objetos culturales (urnas domésticas con imágenes de San Santiago y Santa Ana) pueden ser homologables a los procedimientos creativos que operan en los “ready-made” (Marchán Fiz: 2000) o en algunas “instalaciones” que tienen lugar dentro de la “institución arte”. Nos referimos a la siguiente operación: un objeto “encontrado” y sacado de su contexto activa sentidos no previstos por su productor, siendo el nuevo contexto y la intervención del artista (en términos de elección y acción sobre el objeto “encontrado”) los motores de estos novedosos sentidos (no previstos en su origen). Merece la pena mencionar aquí algunas propuestas artísticas argentinas (acciones efímeras como “instalaciones” y “performances”) que recuperan procedimientos, prácticas y objetos del ritual cristiano tratados en este artículo. Tal es el caso de: las “instalaciones” tituladas “Vudú para los conquistadores” (1974) de Alfredo Portillos y de “La difunta Correa” de Antonio Berni (1976) en donde se montaron *altares* de carácter laico pero con modalidades católicas; la “performance” “Homenajes a los caídos por la represión policial del 20 de diciembre de 2001” del GAC (Grupo de Arte Callejero) en donde se diseñaron circuitos de procesiones con paradas en los sitios de asesinatos (Los ejemplos citados se tomaron de Melendi (2002), “Entre lo sagrado y lo profano. Sacrificio, devoción y profanación en el arte de final de siglo XX”). Finalmente, es posible pensar una última correspondencia entre el caso de los *altares* en este artículo analizados y las “instalaciones” y “performances” recién descriptas: En ambos casos, es el registro fotográfico el que permanece como único testimonio material de su acontecer efímero.